

# Una escucha al Contrapunteo latinoamericano de Fernando Ortiz

Zaramella, Enea

DOI:

[10.11606/issn.2317-9651.v1i8p18-39](https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v1i8p18-39)

License:

Creative Commons: Attribution (CC BY)

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Citation for published version (Harvard):*

Zaramella, E 2014, 'Una escucha al Contrapunteo latinoamericano de Fernando Ortiz', *Caracol*, vol. 1, no. 8, pp. 18-39. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v1i8p18-39>

[Link to publication on Research at Birmingham portal](#)

## General rights

Unless a licence is specified above, all rights (including copyright and moral rights) in this document are retained by the authors and/or the copyright holders. The express permission of the copyright holder must be obtained for any use of this material other than for purposes permitted by law.

- Users may freely distribute the URL that is used to identify this publication.
- Users may download and/or print one copy of the publication from the University of Birmingham research portal for the purpose of private study or non-commercial research.
- User may use extracts from the document in line with the concept of 'fair dealing' under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 (?)
- Users may not further distribute the material nor use it for the purposes of commercial gain.

Where a licence is displayed above, please note the terms and conditions of the licence govern your use of this document.

When citing, please reference the published version.

## Take down policy

While the University of Birmingham exercises care and attention in making items available there are rare occasions when an item has been uploaded in error or has been deemed to be commercially or otherwise sensitive.

If you believe that this is the case for this document, please contact [UBIRA@lists.bham.ac.uk](mailto:UBIRA@lists.bham.ac.uk) providing details and we will remove access to the work immediately and investigate.

# Una escucha al Contrapunteo latinoamericano de Fernando Ortiz

---

Enea Zaramella

Enea Zaramella es licenciado de la Università degli Studi di Trieste (2007) y doctor de Princeton University (2015). Sus estudios sobre literatura investigan las relaciones entre producción cultural latinoamericana, sonidos, paisajes sonoros y medios de comunicación. Ha publicado artículos en revistas especializadas tanto de EEUU como de América Latina, así como una entrevista al filósofo francés Jacques Rancière, junto con Gavin Arnall y Laura Gandolfi. Actualmente radica en la Ciudad de México donde se interesa y escribe sobre cultura y paisajes sonoros, como en la reciente colaboración con Horizontal.mx, una evocación sonora de las protestas ciudadanas en apoyo a los desaparecidos de Ayotzinapa.

Contacto: [enea.zaramella@gmail.com](mailto:enea.zaramella@gmail.com)

## PALABRAS CLAVE

transculturación;  
contrapunto; escucha  
letrada; identidad;  
traducción.

## KEYWORDS

transculturation;  
counterpoint; lettered  
listening; identity;  
translation.

## RESUMEN

Ritmos, acentos, formas, armonías y contrapuntos son algunas de las geografías musicales con las que se interpreta el Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Gracias a ellas, es posible abrir la noción antropológica de transculturación con la cual se ha desarrollado el estudio de la identidad latinoamericana desde la década de 1940. Al llamar la atención alrededor de una postura analítica basada en la escucha, este artículo invita a reflexionar sobre una serie de herramientas con las que se busca concienciar lo letrado e identificar, en los límites que demarcan la estructura del ensayo de Ortiz, un replanteamiento crítico para el análisis de la cultura.

ABSTRACT

Rhythms, accents, forms, harmonies and counterpoints are some of the musical geographies used to interpret Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Because of these features, it is possible to open up the anthropological notion of transculturation, which has been used as an integral framework within the study of Latin American identity since its first use in 1940. Through a critical approach based on listening, this paper draws attention to a series of analytical tools that can inform the lettered interpretation of culture, and, as such, critically reconsiders Ortiz's cultural analysis within the structural boundaries of his essay.

Basta con hojear la bibliografía del poliédrico etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz para cerciorarse de que el viento musical ha inspirado buena medida de sus estudios. Manifiesto en la colección *Los instrumentos de la música afrocubana*, publicada en 1952, en el ensayo “La clave xilofónica de la música cubana”, de 1935, y en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado originalmente en 1940 (en este artículo, Ortiz, 2002). Más recóndito en *El engaño de las razas*, de 1946 y en *El Huracán, su mitología y sus símbolos*, de 1947, el sentimiento musicológico parece ser uno de los tantos pretextos que subyacen en pos de la búsqueda del carácter cubano. La mirada de Ortiz **descubriendo** a Cuba se posiciona principalmente dentro de la isla para luego extenderse desde el archipiélago hacia toda América, tanto latina como sajona. Por este sentido va la tanto debatible cuando importante introducción de Bronislaw Malinowski, tal vez el antropólogo más influyente de la primera mitad del siglo XX, al *Contrapunteo cubano* que, por un lado, funciona como pista de lectura interpretativa del texto, la del funcionalismo en antropología, y, por otro, avala la intervención del estudioso cubano y de Cuba dentro del discurso académico hegemónico. Lo cierto es que en la obra de Ortiz existe un ánimo catalizador que no procede meramente del conjunto deductivo o inductivo de su investigación sino que descansa sobre una atenta percepción de los fenómenos estudiados. La percepción, y no la evaluación de los elementos considerados, es aquel dispositivo que permite un desarrollo agónico, y a veces hasta agonístico, que siempre tiende hacia una resolución donde puede o no haber ganador y vencido. La posibilidad de empate parece ser, dentro de este orden fricativo, el rescate necesario para la adquisición de vitalidad, aquel mismo suspiro que se suele expirar al nonagésimo minuto de un partido de fútbol sin goles o al terminar de escuchar la *Tocata y fuga en re menor* de J.S. Bach. Al final de cada una de estas experiencias el orden se restablece, igual que antes de empezar estas actividades, pero el orden queda enriquecido por algo sincréticamente inexplicable.

Una primera reflexión sobre el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* empieza, de manera tanto llamativa para un ensayista como banal para un musicólogo, por considerar el título del ensayo. La inusual anexión de un término musical en campo antropológico representa la consciente descontextualización necesaria para el planteamiento de una estructura dialéctica fundamentada sobre más de una voz. Como subraya Enrico Mario Santí, “*Contrapunteo* es cubanismo de **contrapunto**... pero su definición original se refiere al contenido verbal de una disputa [y], tal como Ortiz lo utiliza, **contrapunteo** es sinónimo de disputa musical” (Santí, 2002, 27 énfasis en el original). Sin embargo, si se toma a examen la palabra **contrapunto** se descubre que se trata, entre otras cosas, de una “concordancia armoniosa de voces contrapuestas”, del “arte de combinar, según ciertas reglas [de la teoría musical], dos o más melodías diferentes” o de un “contraste entre dos cosas simultaneas” (RAE, 2001, 642); es decir, es un nombre que denota un producto, un objeto, un resultado. Por otro lado, el carácter fundamental de la palabra **contrapunteo** reside en cierto tipo de movilidad, dado que este término especifica la acción de contrapuntear o contrapuntarse. Contrapunteo, entonces, sería el pasaje necesario del verbo al hecho, del contrapuntear al contrapunto, de la posibilidad del verbo infinitivo al efecto concreto del verbo conjugado, en fin, el contrapunteo es el movimiento, la actividad, la relación —tal vez, aquel prefijo **trans-** propio de “transculturación”— de un momento estático a otro.

Para obliterar cualquier duda etimológica y lingüística, resulta provechoso observar las distintas modalidades de empleo del verbo **contrapuntear**, que puede ser: a) transitivo, en el sentido de “cantar de contrapunto” o de “comparar una cosa con otra” y, por eso, requiere un complemento de objeto que lo complete; b) intransitivo, cuando define la acción de “cantar en versos populares” o de “entrar en disputa” y, en este caso, el verbo no necesita soporte, es independiente de cualquier objeto; c) pronominal, en el momento en que dos o más personas empiecen a “picarse o resentirse

entre sí”: pronominal no es reflexivo aunque las dos formas se parecen. Sin embargo, la “actitud” del verbo **contrapuntear** no puede encerrarse dentro del contorno delineado por su manera de uso, es decir, el modo no define su sentido; solamente lo sugiere, y este es fluctuante y errático. Por lo tanto, según las tres distinciones arriba mencionadas, la tendencia “natural” del título del ensayo de Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, se insertaría dentro del campo influido por la **intransitividad** del verbo de donde procede. Y su sentido positivo, tanto de valor como en la fotografía<sup>1</sup>, se relacionaría una vez más con las afirmaciones de Santí, quien sigue contraponiendo el tabaco y el azúcar postulando la ficcionalización —Don Tabaco y Doña Azúcar— de una pelea doméstica, una controversia, donde “la oposición binaria entre los dos productos demuestra, así, la ‘villanía’ de uno en contraste con la relativa ‘bondad’ del otro’ (Santí, 2002, 73).

El *Contrapunteo* es eso, también. Pero no solamente eso. En la explicación lógico-lingüística arriba desarrollada se percibe una falta demasiado importante para poder pasar inadvertida, y es lo que por su propia “naturaleza” musical no puede descuidarse. En la parte introductoria de uno de los estudios teóricos modernos más relevantes sobre el contrapunto en el campo musical, Walter Piston afirma que

The art of counterpoint is the art of combining melodic lines. The art of contrapuntal essence, as an ingredient of inner vitality in music is, however, something deeper than a process of manipulation and combination, and it is to be found in nearly all music. That is to say, most music is to

1 En fotografía, el positivo es la copia fotográfica, en contraposición al negativo donde los colores son invertidos. En la introducción al *Contrapunteo cubano* de Ortiz, Santí (2002) traza una distinta contextualización interna y, sobre todo, externa del texto que parece no dar escape a otra interpretación que no se apoye en la cuestión política y del nacionalismo económico en la época de Batista. Discurso, éste, que, sin embargo, remontaría a la década del veinte y que se relaciona con el mayor motivo de dependencia económica de la isla con el extranjero causado por el monocultivo de la caña de azúcar. La imagen que propone Santí es fija, fotográfica.

some degree contrapuntal. Implicit in the term contrapuntal, by origin, is the idea of disagreement. The interplay of agreement and disagreement between the various factors of the musical texture constitutes the contrapuntal element in music. The study of counterpoint involves a study of these qualities of agreement and disagreement, or, to put it differently, of dependence and independence. (Piston, 1947, 9)

Claro está que tanto concordancia y dependencia como disonancia e independencia adquieren un sentido distinto dentro de una relación que no sólo combina mecánica y matemáticamente las líneas melódicas, sino que encubre la esencia vital del fenómeno musical universalmente concebido. Más que de conflicto separador, el contrapunto es el pegamento molecular por medio del cual se expresa el valor polifónico de una música, de un texto y de una cultura<sup>2</sup>. Evidentemente, la lectura de una línea melódica, en toda su horizontalidad, es un acontecimiento que remite al transcurso natural del tiempo, independiente de otras acciones secundarias o tangenciales. La lectura de dos o más líneas melódicas es una acción que no puede entenderse sin aquel trazo vertical imaginario que une las líneas bajo el principio de simultaneidad. No hay encuentro sino simetría temporal: los hechos ocurren al mismo tiempo. No hay diálogo entre ellos sino que ellos **son** el diálogo. Efectivamente, las dos reglas fundamentales para que el contrapunto pueda accionarse son: “1. Counterpoint must begin and end with a concord [and] 2. Parts should progress by perfect or imperfect concords, avoiding unisons because they produce no harmony” (Hamerick, 1983, 20). La armonía, de por sí, es la superposición vertical de sonidos y, desde luego, no puede existir en caso de que dos sonidos tengan la misma calidad y valor. En otras palabras, el contrapunto es sin dudas un

<sup>2</sup> Tanto en música como en este ensayo, “the technique of composing polyphonic music, i.e. the art of practice itself, is more specifically termed counterpoint, though the terms are frequently used interchangeably” (Kohs, 1961, 32).



hecho armónico donde la concordancia puede o no ser perfecta según una determinada reglamentación, dado que “if only consonances were allowed there should be insufficient freedom for the melodic lines. If one permitted unlimited use of dissonance the result would be unintelligibility and anarchy” (Kohs, 1961, 32). La diferencia entre armonía y contrapunto, entonces, es una cuestión de perspectivas y de atribución de importancia a la hora del análisis de una partitura. Sin embargo, si el texto de Ortiz se hubiese titulado “Armonización cubana del tabaco y del azúcar” habría seguido, posiblemente, una forma y un desarrollo argumentativo distinto.

No es casual que Ortiz haya definido su *Contrapunteo* como “un ensayo de carácter esquemático” (2002, 251), lo que presupone, por lo menos en línea de principio, un entendimiento matemático<sup>3</sup>. Estructuralmente, el texto se presenta dividido a primera vista en dos partes principales: la primera es el ensayo que entrega el título al estudio y la segunda, formada por los así llamados **capítulos adicionales**, se ocupa de aportar datos empíricos y documentaciones relacionados con la parte delantera. A través de este “simple” recurso técnico, el objeto libro empieza a tener una vida propia en el sentido de que su lectura impone un movimiento constante entre las dos partes del texto y entre dos acercamientos ensayísticos distintos. El lector está obligado a **saltear** por las páginas del ensayo moviéndose constantemente de un lado a otro<sup>4</sup>. Sin embargo, al llegar al primero de

3 Reginald Smith Brindle (2003, 42) traza extensivamente la relación entre matemáticas y música afirmando, entre otras cosas, que “while all sounds can be analyzed in mathematical terms, sound itself is part of physical reality, whereas mathematics is only a man-made artifact. This would seem to imply that if man had not discovered mathematics, the mathematics of sound would not exist. But in fact the nature of sound depends on mathematical principles, whether man is able to deduce them or not, and therefore there is a mathematical reality which is just as actual and absolute as physical reality”.

4 Es interesante notar cierto tipo de paralelismo formal con una de las novelas más representativas de la nueva literatura latinoamericana de los años sesenta, como puede ser *Rayuela* de Julio Cortázar. Si en el *Contrapunteo* la “advertencia al lector” se encuentra en un segundo momento dentro del desarrollo argumentativo del ensayo, en la novela de Cortázar las sugerencias están explicitadas ya antes de su comienzo a través del “Tablero de dirección”: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades” (Cortázar,

los capítulos adicionales, el lector nota que también en la parte informativa hay dos grupos generales, uno de “Historia, etnografía y transculturación del tabaco habano” y otro acerca de “Los inicios del azúcar y de la esclavitud de negros en América” (Ortiz, 2002, 251). El mismo Ortiz afirma que “estas adiciones al *Contrapunteo* están numeradas e indicadas en el texto de éste y en sus lugares oportunos. Son a modo de capítulos complementarios al mismo; con tema propio y sustantivo, pero relacionados con ciertos aspectos fundamentales del *Contrapunteo* y convenientes para el lector que quiera ahondar en ello” (2002, 251-52). A pesar de que estas particiones puedan encasillarse, en cierta medida, dentro de una visión dicotómica — el enfrentamiento del cultivo de tabaco y de la caña de azúcar y sus efectos en campo económico y social empujan hacia una diversificación estructural que subraya y tiende a oponer un planteamiento irónico frente a otro más formal, lo cual, al mismo tiempo, sugiere una distinción entre una lectura superficial a cambio de otra más profunda, o, también, una fluidez narrativa propia de la primera sección contra la fragmentación, definida y catalogada por títulos, de la segunda—, lo que despierta más atención parece residir otra vez en la arquitectura musical de la composición.

Efectivamente, no parece convencer demasiado la idea de que el **movimiento contrapuntístico** resida solamente en el **juego** que el libro produce dentro de un contexto de seguidos desplazamientos discursivos y campos de saber distintos. Tampoco bastaría con trazar una demarcación numérica entre las secciones dedicadas al azúcar o al tabaco en la sección de los capítulos adicionales para entregarle dicho movimiento<sup>5</sup>. Tal vez,

---

2001, 7). Asimismo, el *Contrapunteo* puede también ser leído en modos distintos que el lector tiene/puede elegir. Por tanto, no sería descabellado trazar, tal vez en otro ensayo, los puntos de contacto y de continuidad entre los recursos formales y estilísticos que, superando los límites del género ensayístico, encuentran una configuración vanguardista en la innovación literaria llevada a cabo por el así llamado *boom* latinoamericano.

5 En la nota al pie de la página 253 de la edición de Cátedra (Ortiz, 2002) del *Contrapunteo* se lee lo siguiente: “Ortiz distribuye los ‘capítulos adicionales’ en dos bloques temáticos de desigual extensión. Aparte de dos capítulos de intro-

entre las dos secciones del texto existe una simple asimetría del movimiento estructural que, con razón, resulta vincularse más con una sucesión y un repetirse sincopado del tiempo —lo que en un texto siempre es un problema de espacio— en que se desarrolla el ensayo o, mejor dicho, de una línea melódica donde “the regular accent of a measure is sometimes changed, the **unaccented** part receiving the **accent**” (Hamerik, 1983, 4, énfasis en el original). En este sentido, es interesante también subrayar el hecho de que en caso de articulación de un tiempo sincopado por parte de instrumentos capaces de producir sonidos prolongados uno de los recursos más utilizados en la práctica musical es la ligadura, es decir, una forma escritural que permite el fraseo sin separar, pero sí alternando, notas de frecuencias desiguales. Se remite a la producción de sonidos continuados, y de ahí se saca la analogía, porque la lectura como actividad se parece mucho más al efecto producido por instrumentos de viento o de cuerda y arco que a la inmediatez, por ejemplo, de unas percusiones. Cada frase de un texto se liga con las anteriores creando, a veces, un conjunto de expectativas para las sucesivas en un torbellino incitado por las emociones, los recuerdos y los sentimientos que el estímulo (palabra o sonido) provoca. Es un hecho que implica movimientos corporales y mentales fluctuantes y seguidos, como ocurre en la respiración que puede ser, hasta cierto punto, sincopada pero no contrapuntística.

De tal manera, la propulsión dialógica del *Contrapunteo* podría leerse en otros términos como una variación de perspectivas que Ortiz aplica al tratar el mismo tema —tabaco y caña de azúcar. Por ejemplo, en el “ensayo delantero” existen dos tendencias sintácticas peculiares que sirven

---

ducción (I y II), 13 para tabaco y 10 para azúcar. Así, el orden temático de los 23 capítulos será: III-X, tabaco; XI-XVIII, azúcar; XIX-XXII, tabaco; XXIII-XXIV, azúcar; XXV, tabaco. La sucesión y número de capítulos (8, 8, 4, 2, 1) demuestra, por lo tanto, la estructura contrapuntística, o ‘contrapunteica’, sobre la cual está armada esta sección del libro”.

para el desarrollo argumentativo. Estos movimientos se caracterizan, por un lado, por la constante **alternancia** de los sujetos (tabaco y azúcar) que, en las mismas frases, viven o sufren acciones (verbos) distintas y, por otro, se encuentra cierta propensión a *juntar* los dos sujetos en la misma frase bajo la misma acción (verbo), es decir, dentro de un conjunto que estimula la **simultaneidad** de los hechos<sup>6</sup>. Este aspecto sintáctico ratificaría el primer principio teórico del contrapunto, es decir, concordancia y dependencia al comienzo y al final de la composición mediante el empleo de acordes que unifican las dos líneas melódicas principales. Asimismo, en los capítulos adicionales la trayectoria argumentativa configura un descenso informativo sobre temas y relaciones específicas que amplían el estudio a nivel metonímico alrededor del tabaco, presente en los títulos de manera siempre protagónica, y del azúcar, casi nunca mencionado directamente<sup>7</sup>. El proyecto de estos capítulos está designado para una lectura lineal que aspira a una expansión investigativa y, consiguientemente, interpretativa en términos armónicos. En este sentido, se podría casi afirmar que el texto formaliza ambas miradas, la contrapuntística y la armónica, mediante el uso de principios interpretativos y estructuras textuales desemejantes.

Hay una curva melódica que se desarrolla en toda su horizontalidad y que el estudiante de música tiene que conocer antes de poder acercarse al estudio y a la composición contrapuntísticos. Hay, en otros términos, una jerarquía epistemológica entre los dos tipos de lectura: antes cabe aprender

6 A modo de ejemplo, dos casos de alternancia pueden ser los siguientes: “El tabaco busca el arte; el azúcar lo evita” (Ortiz, 2002, 190); o también: “El tabaco contiene un tóxico: la nicotina (Capítulo adicional IV); el azúcar porta nutrientes: los carbohidratos” (144). Por el contrario, la simultaneidad se nota, por ejemplo, en “Tabaco y azúcar son ambos productos del reino vegetal que se cultivan, se elaboran, se mercan y al fin se consumen con gran deleite en bocas humanas” (138); o también: “La mata del tabaco y la caña de azúcar son dos yerbas gigantes, dos vegetales igualmente cultivables en Cuba, ambos con insuperable adaptación climática y ecológica al país” (140).

7 La explícita referencia al tabaco en los títulos de los capítulos adicionales, como “Del tabaco entre los Indioantillanos” o “Del «tabaco habano», que es el mejor de mundo, y del «sello de garantía» de su legitimidad”, se contrapone a la implícita omisión del azúcar que, a menudo, se hace complemento o adjetivo y no sujeto del título, como aparece en “Del vocablo «cañal» y de otros del lenguaje azucarero” o “De los primeros embarques trasatlánticos de azúcar” (8-9).

a leer el paso del tiempo y su sintaxis temporalmente para luego tener la herramienta necesaria para descifrar la simultaneidad de las distintas líneas en conjunto. Aplicando este principio al ensayo de Ortiz, es decir, considerando los capítulos complementarios bajo una visión armónica de la investigación y el ensayo principal bajo el arte contrapuntístico, resultaría casi más oportuno acercarse a los primeros antes de disfrutar el placer de la lectura del ensayo, por ser, ellos, la base teórica sobre la cual se desarrolla el segundo. De tal manera, una constatación tanto banal cuando descontada sugiere que el *Contrapunteo* (el ensayo) no hubiera podido cumplirse sin el trabajo de investigación que, en el libro, lo sigue formalmente. Además, continuando este agregado de ideas, resultaría más fácil entender aquellos elementos que permiten al “ensayo delantero” tener un poder estético mayor respecto al estudio preliminar representado por los capítulos complementarios. Tal vez, el recurso más efectivo para la actuación del mecanismo que antepone el **deleite** de la primera al **aburrimiento** de la segunda parte del libro se establece mediante la alusión al *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz y a la consiguiente ficcionalización de la relación entre tabaco y azúcar de donde procede el carácter, a momentos, irónico del texto de Ortiz. Escribir en negritas que “**el tabaco y el azúcar son los personajes más importantes de la historia de Cuba**” (Ortiz, 2002, 137) equivaldría, entre otras cosas, a dinamizar aquella distinción que en el idioma inglés se da diferenciando *history* de *story*. A pesar de que este recurso de ficción puede leerse como mero “pretexto formal” para el desarrollo de la controversia (Santí, 2002, 28), la apropiación o la mediación explícita de cierto tipo de *story* dentro de la demostración de un proceso histórico formaría un contexto particularmente fértil para la introducción del término de reciente invención que define aquel mismo proceso, “transculturaación”, aporte teórico que está en la base del *Contrapunteo*, por lo menos para Malinowski (2002). En cierta medida, parece casi que Ortiz traslada su intervención antropológica a otro plano, meta-antropológico, para, qui-

zás, reapropiarse de un sistema crítico-paródico de su misma disciplina.

Sin embargo, hay una serie de referencias que si, por un lado, juegan un papel demasiado importante para la amplificación del placer de la lectura, por otro, pueden caer dentro del cuenco de las críticas a favor de la **ligereza** del ensayo central. La confluencia de citas literarias, personajes novelescos, chismes históricos y atribuciones no propiamente científicas hacen que la narración histórica del *Contrapunteo* adopte un tono que difiere de la erudición sobresaliente en la segunda parte. Con eso no se quiere decir que en el ensayo principal no haya abundancia de datos históricos, pero el desenvolvimiento del texto se aproxima más a una narración, a veces periodística y a veces **ficcional**, por el hecho de que el argumento no sigue un hilo cronológico y la construcción de las afirmaciones, a menudo breves y tajantes, aporta un ritmo narrativo que conquista la atención del lector. De tal manera, la fragmentación del texto, que, a diferencia de la segunda parte, está desprovista de títulos explicativos que indiquen la trayectoria del segmento, ayuda a metabolizar las informaciones leídas empujando hacia adelante la aprehensión del lector que, finalmente, encontrará su *happy ending* en la boda entre el tabaco y el azúcar.

Ahora bien, cabe mencionar la existencia de otro fenómeno que puede aportar algunos conceptos relevantes para la comprensión de las dinámicas receptivas que juegan un papel muy significativo en el texto de Ortiz. Las veinticuatro referencias cruzadas que el *Contrapunteo* propone durante su **ejecución** tienen, como se ha dicho, la función de profundizar sobre algunos temas centrales para el estudio de la historia económica de Cuba. Asimismo, aclaran y explican metódicamente aquellos conceptos aludidos en el texto **principal**. Es decir, el libro pone en escena una práctica de auto-traducción, así como ocurre cotidianamente cuando se busca una palabra desconocida en el diccionario para convertir unos signos en sentido. Esta práctica, si trasladada a un contexto tan egocéntrico como el de la ensayística, se vuelve un instrumento auto-referencial, auto-reflexivo, en



fin, una ocasión para explicar explicándose. Si, por un lado, la mayoría de los capítulos adicionales se empeña en dilucidar mediante otros textos o datos históricos una tarea de asociaciones, otra vez, metonímicas, por otro, es interesante apuntar a la **independencia** de los primeros dos de estos capítulos. En el primero de estos fragmentos, por ejemplo, se encuentra la clave estructural, el esquema del libro que el lector tiene que aprender para seguir con su actividad. El lugar donde aparece este capítulo provoca una desestabilización, dado que su intervención no pertenece al hilo discursivo principalmente desarrollado en el ensayo anterior. Tampoco concierne a la segunda parte, sino que pretende únicamente definir y descifrar, hablando de sí mismo como ensayo, ambos lados. Además, funge de doble punto de ruptura tanto en el plano de la ficción —con este capítulo hay un corte definitivo entre *story* e *history* en el sentido de ficción y meta-ficción ensayística— como en el plano musical: la primera línea melódica, el *Contrapunteo*, se hace audible y reconocible en ausencia de la segunda —dada por los capítulos adicionales— que, generalmente, entra contrapunteándola. Por otro lado, en el segundo de estos capítulos, la actividad de **traducción** se hace aún más intensa dado que todo el apartado está dedicado solamente a la explicación del término “transculturación”. En el acto de traducción del neologismo, el texto se encuentra en un punto intermedio, entre el estudio y el contexto del estudio, fluctuando entre el campo teórico y el campo práctico a través de aquella reverencia al colega Malinowski que concluye el capítulo.<sup>8</sup> De tal manera, repite el movimiento del fragmento anterior, sensibilizando los campos de pertenencia del ensayo: el discurso científico de la antropología y el discurso cultural de Cuba.

No se necesita demasiada perspicacia para notar que el elemento que

8 “Sometido el propuesto neologismo, *transculturación*, a la autoridad irrecusable de Bronislaw Malinowski, el gran maestro contemporáneo de etnografía y sociología, ha merecido su inmediata aprobación. Con tan eminente padrino, no vacilamos en lanzar el neologismo susodicho” (Ortiz, 2002, 260).

acomuna los términos transculturación y traducción es el prefijo de movimiento *trans-*, es decir, “a través de” o “al otro lado”. En la primera acepción, *culturizar* ya implica un desplazamiento unidireccional —hacia la civilización— que se subvierte al integrar la partícula, como si delineara un “doble trance de desajuste y de reajuste, de **desculturación** o **exculturación** y de **aculturación** o **inculturación**, y al fin de síntesis, de **transculturación**” (Ortiz, 2002, 255), mientras que en la segunda, el movimiento es de conducir o llevar el sentido de un lado a otro. Sin embargo, si para Octavio Paz la “universalidad del espíritu [es] la respuesta a la confusión babélica” dado que “hay muchas lenguas, pero el sentido es uno” (Paz, 1971, 7), para Walter Benjamin la traducción debe dirigirse hacia la búsqueda de la intención que está en la base del “lenguaje puro” (Benjamin, 1999, 74). Por eso, “translation does not find itself in the centre of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at that single spot where the **echo** is able to give, in its own language, the **reverberation** of the work in the alien one” (1999, 77 énfasis añadido). Que la traducción se efectúe dentro o fuera del mismo idioma, de la misma cultura o del mismo campo de estudios poco importa. La relación entre el original y la traducción, que puede encontrar también cierto tipo de paralelismo en la relación entre referente y significado en lingüística, no se apoya solamente sobre la traducibilidad de la intención del primero sino que esta traducibilidad no sería otra cosa que una postura particular del traductor frente a la **intención** expresada en el texto. El traductor es aquel ente capaz de captar y entender la intención y el sentido único que reside en el hecho a través de una operación de atenta escucha. Al margen del bosque, en una posición de dominio exterior, el **traductor** escucha reverberaciones y ecos de un fenómeno que sucesivamente codificará en signos legibles. Se ha utilizado el verbo **escuchar** porque, a diferencia de oír, presupone una tensión del aparato auditivo, así como lo entiende Jean-Luc Nancy cuando afirma que “to listen is *tendre l’oreille* ... it



is an intensification and a concern, a curiosity or an anxiety” (Nancy, 2007, 5).<sup>9</sup> Un sentido. De esto, también porque se trata de una diferenciación del tipo de atención proporcionada en el acto de escucha dado que “if to ‘hear’ is to understand the sense... to ‘listen’ is to be straining toward a possible meaning, and consequently one that is not immediately accessible” (2007, 6). En el ensayo de Ortiz, lo aparentemente inaccesible, el bosque para Benjamin, es la cultura cubana; la tensión que permite aprehender el sentido es la transculturación del tabaco y el azúcar. El sentido.

El método sugerido por Ortiz parece representar el acto de una escucha puntual, específica o especialista, por medio de un auscultador que permite la focalización de la atención hacia un estímulo preciso. Como el médico puede percibir una arritmia del paciente y diagnosticar una enfermedad cardíaca, el *Contrapunteo* percibe la estrecha relación entre el tabaco y la caña de azúcar para el **diagnóstico** cultural de Cuba. Sin embargo, para seguir con la metáfora médica, la interpretación de la percepción no puede completarse sin una prueba tangible, el síntoma, o la situación circunstancial en el tiempo presente. Pero, aunque la señal visible indica cierto camino predefinido por la tradición (en este caso médica), el factor que puede cambiar el diagnóstico y la suerte de un paciente es la lectura directa de la anomalía, del sentido percibido —lo que para Nancy (2007, 5-6) se explicaría como *le sens sensé* en contraposición a *le sens sensible*. Entre el intérprete, o **traductor**, y el impulso no hay distancia sino una fluidez epistémica, cierto tipo de instantaneidad que une los dos elementos en un *continuum* cronotópico. Para entender este evento habría, de todas maneras, que ajustarse a una forma

9 Para una mayor comprensión etimológica de los términos empleados por Nancy, se añade la nota al pie que le corresponde en el texto original: “This is a characteristic of certain Latin languages. *Intendere* is Latin for ‘tend toward.’ The first use in French was in the sense of *tendre l’oreille* [‘stretching the ear,’ listening]: although, in *écouter*, the ear goes toward the tension, in *entendre*, the tension wins over the ear. Moreover, it would be worthwhile to examine other associations in other languages: the Greek *akouí*, with the meaning of ‘understanding,’ ‘following,’ or ‘obeying’; the German *hören*, which gives us *börchen*, ‘to obey’; the English *to hear*, in the sense of ‘to learn,’ ‘to be informed of,’ etc” (Nancy, 2007, 69 nota 5).

de entender el **sujeto** tal como se halla dentro del marco de la heterogeneidad de Cornejo Polar (1994), quien rechaza la interpretación monolítica e idealizada de los conceptos de identidad y sujeto, fruto del pensamiento y de la imaginación romántica del yo, para una conceptualización más diversificada y hasta inalcanzable, dado que “ninguna categoría crítica devela la totalidad de la materia que estudia y —sobre todo— que corresponde a un orden de distinta índole con relación a esta materia” (Cornejo Polar, 1998, 8). Además, la construcción del sujeto o, de todas formas, de una identidad generalizada, parece ser también una problemática temporal, así como lo pensaba el director de orquesta rumano Sergiu Celibidache, quien había afirmado una vez que “the singular perceptible logic of *tick-tock* is that the identical sound, without the colorful variation of the *i* to the *o* in this onomatopoeia, differs, however, from itself, or differs its identity” (apud Nancy, 2001, 74). Es decir, el mismo sonido repetido a distancia de un solo segundo ya es otra cosa, tiene otra identidad. Tal vez, se trata de un concepto aporístico en el modo de entender la historia, literaria en el caso de Polar y socio-económica en Ortiz, pero lo que parece florecer como recurso de mayor importancia en la significación tanto de heterogeneidad como de transculturación es la tendencia a un estudio sincrónico de los factores para luego encontrar un contexto provechoso que permita historiar la sincronía (Cornejo Polar, 1994, 183).

El tiempo, o su transcurso, pasaría a ser entendido bajo una subdivisión cíclica que más se relaciona al concepto de ritmo histórico. A pesar de todo, es el ritmo el soporte esquelético sobre el cual tanto la armonía como el contrapunto se apoyan. De modo que, por ejemplo, no resulta casual lo que Ortiz afirma con respecto a las etapas evolutivas de la cultura cubana cuando subraya el hecho de que

En todos los pueblos la evolución histórica significa siempre un tránsito vital de culturas a ritmo más o menos reposado o veloz; pero en Cuba han

sido tantas y tan diversas en posiciones de espacio y categorías estructurales las culturas que han influido en la formación de su pueblo, que ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico [...] Cada uno de éstos viene a ser también la sintética e histórica denominación de una economía y de una cultura de las varias que en Cuba se han manifestado sucesiva y hasta coetáneamente [...] Toda la escala cultural que Europa experimentó en más de cuatro milenios, en Cuba se pasó en menos de cuatro siglos. Lo que allí fue subida por rampas y escalones, aquí ha sido progreso a saltos y sobresaltos. (Ortiz, 2002, 256)

El ritmo, en este sentido, es aquel ingrediente necesario para la individuación tanto de las regularidades como de las irregularidades de su marcha, aquella arritmia estratégica que sirve de parámetro comparativo entre un tiempo regular y otro variable, heterogéneo, transcultural o, como recuerda José Vasconcelos (1921, 75) volviendo al sujeto, “la raíz misma de todo ser [dado que] la relación rítmica es lo que tienen de común lo musical, lo visual, las ideas, las emociones”. El regreso al **sujeto** y, consecutivamente, a la identidad, participa en la definición de un argumento de estudio líquido que escapa a las leyes reconocidas de lo ordinario tal como puede resultar de la relación entre el placer y la (in)comprensión de lo que lo produce. “La voz de la nota no es inteligible, pero en cambio sabe convertir todos los cuerpos a su propia semejanza; llega a nuestra conciencia y la transforma también y halla en ella un son paralelo” (1921, 77). Sin embargo, del “vitalismo estético” de Vasconcelos a la deconstrucción de Nancy el punto desde que se mira pasa de un

phenomenological subject, an intentional line of sight, to a resonant subject, an intensive spacing of a rebound that does not end in any return to self without immediately relaunching, as an echo, a call to that same self.

While the subject of the target is always already given, posed in itself to its *point of view*, the subject of listening is always still yet to come, spaced, traversed, and called by itself, sounded by itself. (Nancy, 2007, 21)<sup>10</sup>

Tal vez, la continuidad entre lo escuchado y el que escucha se encuentra en un determinado entendimiento reflexivo de la perspectiva que deja de ser una relación tendencialmente unidireccional a causa de la reverberación, de la vibración que el estímulo libera. Si, por un lado, como sugiere Cornejo Polar, “no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo” (1994, 188), dejando entrever cierto tipo de concienciación de la necesidad de apartarse de la homogeneidad<sup>11</sup>, por otro, es inevitable que la resolución de un estudio sincrónico sobre la historización de las sincronías regrese al conocimiento y a la propagación de la cultura entendida como tradición cultural.

En un ensayo sobre las problemáticas del análisis musical, Theodor W. Adorno (2002) reflexiona sobre el acto interpretativo que surge de la lectura de una composición.<sup>12</sup> El desenvolvimiento de la especulación

10 Dado que se cita el texto de Nancy en traducción, parece necesario reportar la nota del traductor sobre este pasaje: “For allophones: *sonner*, ‘to sound’, can mean, in slang, ‘deafen’, ‘knock out’, and also ‘summon with a bell’, as one used to do a domestic; on the other hand, *sonner* had, in old French, the sense of ‘playing’ (a musical instrument) and ‘pronouncing’ (a word), as well as ‘reciting a poem’ (in an accentuated, loud way) or even ‘signifying, making a sense understood’, before limiting its meaning, as today, to ‘making sound’, ‘reverberating’, ‘resounding’.” (Nancy, 2007, 75)

11 Esta idea se toma de Vasconcelos (1921, 75) cuando reflexiona sobre la noción del ritmo y el efecto, se podría decir, mimético de su percepción. “Eso que dentro de nosotros ocurre se manifiesta también en todos los demás seres, que tienden todos a una unidad que se va acrecentando por la compenetración y la reabsorción de todo cuanto existe. Lo individual es primero una fuga, un escape lejos de lo homogéneo; un ansia de singularidad autóctona pero después sufre sed por todo cuanto no es el yo. El ser se constituye al apartarse de la homogeneidad; se da cuenta de sí mismo cuando siente que ha inventado un ritmo nuevo; pero en seguida vuélvese la parte hacia el todo y busca la manera de reincorporar dentro de sí el universo o más bien dicho, de hacerse tan grande como el universo. Esta ansia inmensa es un cruel martirio que sólo se alivia cuando el ritmo personal logra insertarse en los ritmos totales del universo”.

12 El pasaje aludido del ensayo “On the Problem of Musical Analysis” es el que sigue: “I’ll begin with the experience of the performer, or interpreter. If he does not get to know the work intimately, the interpreter [...] will not be able to interpret the work properly. ‘To get to know something intimately’ [...] means in reality ‘to analyze’: that is, to investigate the inner relationships of the work and investigate what is essentially contained within the composition. One could

que está en la base de dicho ensayo parece desempeñar un procedimiento silogístico que puede entenderse de esta manera: si la interpretación es un acto analítico y si el análisis es el terreno de la tradición, entonces la tradición es un acto interpretativo que se basa sobre la experiencia del intérprete. En otras palabras, para establecer un contacto con los objetos que nos rodean o para entender una tradición, es necesario un tipo de lectura que pueda analizar, es decir, interpretar, las presencias ajenas, las **sonoridades** de los hechos que, finalmente, podrán ser asimilados bajo forma de experiencia y, a su vez, reintegrarse a la tradición. Como se puede esperar, el movimiento resultante de este modo analítico presupone un cierre estabilizador, una resolución, una síntesis. “En suma, nos da el contrapunto un equivalente del silogismo, así como la melodía lo es de la inducción. La conclusión del silogismo es abstracta. La conclusión del contrapunto es síntesis viva de heterogéneos, ordenación significativa de la pluralidad en una unidad orgánica” (Vasconcelos, 1945, 270).

Al denunciar cierto tipo de homogeneidad y generalización terminológica que nace para definir una tendencia identitaria latinoamericana, sea bajo una “raza cósmica”, sea bajo el patrocinio mestizo de una “casa grande y senzala”, voces críticas como heterogeneidad, transculturación o hibridismo parecen llegar a un punto de gran y, a menudo, generalizada utilización operando de manera contraproducente y estéril. Tal vez, una teoría del contrapunteo basada en el estudio **aurático** y orgánico de la cultura y de la identidad puede desenredar los motivos que hasta la actualidad no han logrado una verdadera resolución. Una estrategia quizá resida en el simple desplazamiento de sentido que presupone el pasaje del verbo contrapuntear a la forma pronominal pero, en este caso, deliberadamen-

---

well say that, in this sense, analysis may be regarded as the home ground of tradition [...] In the reading of music the sign and the music which they signify are never directly one and the same thing. And in order to read notation at all, so that music results from it, an interpretative act is always necessary—that is to say, an analytical act, which asks what it is that the notation really signifies” (Adorno, 2002, 162-63).

te entendida de manera reflexiva, justo como se presenta su contexto de aplicación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. "On the Problem of Musical Analysis". In: Adorno, Theodor. *Essays on Music*. Editado por Richard Leppert. Berkeley: UCP, 2002, 162-180.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". In: Benjamin, Walter. *Illuminations*. Editado por Hannah Arendt. London: Pimlico, 1999, 70-82.
- Brindle, Reginald Smith. *The new music : the avant-garde since 1945*. New York: Oxford UP, 2003.
- Cornejo Polar, Antonio. "Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes." In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n 48, 1998, 7-11.
- \_\_\_\_\_. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994, 175-190.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Suma de Letras, 2001.
- Hamerik, Asger. *The Musician's Theory Book*. Brighton: Ma: Carousel, 1983.
- Kohs, Ellis B. *Music Theory*. New York: Oxford UP, 1961.
- Malinowski, Bronislaw. "Introducción". In: Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002, 123-133.
- Nancy, Jean-Luc. *Listening*. New York: Fordham UP, 2007.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Piston, Walter. *Counterpoint*. New York: Norton, 1947.
- RAE (Real Academia Española). *Diccionario de la lengua española*. 2 v. XXII edición. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Santí, Enrico Mario. "Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación".

In: Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002, 23-103.

Thakar, Markand. *Counterpoint*. London: Yale UP, 1990.

Vasconcelos, José. *Estética*. México: Andrés Botos, 1945.

\_\_\_\_\_. *Pitágoras: una teoría del ritmo*. México: México Moderno, 1921.